



Images du travail, travail des images

4 | 2017

La relation soignants/soignés à l'épreuve de l'image

Binh N.-T. et Moure J. (dir.), 2015, *Documentaire et fiction, allers-retours*, Paris, Les impressions nouvelles

Laurence Ellena



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itti/1047>

DOI : 10.4000/itti.1047

Éditeur

Université de Poitiers

Référence électronique

Laurence Ellena, « Binh N.-T. et Moure J. (dir.), 2015, *Documentaire et fiction, allers-retours*, Paris, Les impressions nouvelles », *Images du travail, travail des images* [En ligne], 4 | 2017, mis en ligne le 01 septembre 2017, consulté le 14 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/itti/1047> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itti.1047>

Ce document a été généré automatiquement le 14 avril 2021.

Images du travail, travail des images

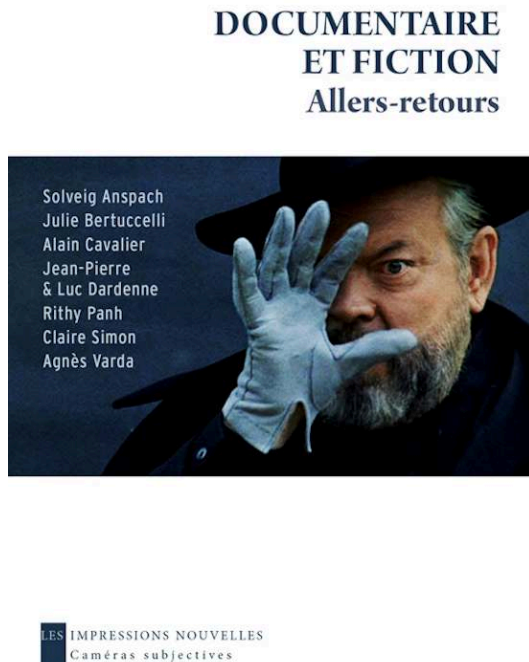
Binh N.-T. et Moure J. (dir.), 2015, *Documentaire et fiction, allers-retours*, Paris, Les impressions nouvelles

Laurence Ellena

RÉFÉRENCE

Binh N.-T. et Moure J. (dir.), 2015, *Documentaire et fiction, allers-retours*, Paris, Les impressions nouvelles

- 1 Nguyen Trong Binh, enseignant, producteur, réalisateur¹ et José Moure, professeur en études cinématographiques², publient, après plusieurs textes communs et toujours dans la collection *Caméras subjectives* aux *Impressions nouvelles*, un recueil d'entretiens autour des relations entre documentaire et fiction. C'est à cette problématique « cliché » – selon les propres mots des auteurs – que répondent les interviews menées auprès de huit cinéastes, Solveig Anspach, Julie Bertucelli, Alain Cavalier, Jean-Pierre et Luc Dardenne, Rithy Panh, Claire Simon et Agnès Varda, présentés dans une courte introduction. Cette interrogation est une base, un prétexte : la série de dialogues est en effet plus un point de départ et une constellation de représentations de la réalité qu'un éventail de réponses plus ou moins attendues. Et si le lecteur intéressé par le métier de cinéaste est marqué par la grande diversité des points de vue et des approches des auteurs interrogés sur ce sujet, il y trouve aussi et surtout de nombreuses informations sur les mondes de la réalisation, l'apprentissage du métier, ses racines, ses contraintes, ses contournements.

Image 1. *Documentaire et fiction, allers-retours*

« Le réel n'existe pas, il y a toujours une mise en scène »

- 2 Dans un grand nombre de propos, ce qui est communément présenté comme un hiatus entre le réel et l'imaginaire, le documentaire et la fiction, est en grande partie lié au flou et au vague. « Je ne vois pas de barrière entre tout cela (...) on met quand même en scène, sauf quand on filme du documentaire dru » explique Agnès Varda. *Sans toit ni loi*, bien que défini comme fiction, a exigé repérage et préparation « comme pour un documentaire ». Claire Simon souligne un peu de la même façon la coexistence du fictionnel et du documentaire au sein d'un même projet : fictions documentées, documentaires mis en scène. Pour Rithy Panh, il n'y a pas de réelle différence entre un tournage de fiction et un tournage de documentaire, « le réel n'existe pas, il y a toujours une mise en scène ». Solveig Anspach indique faire coexister réel et imaginaire, comme dans *Haut les cœurs*, fiction qui met en scène une épreuve personnelle. « Il y a plus de cinéma dans ces films-là que dans beaucoup de fictions que j'ai vues jusqu'à présent ! » se dit-elle en découvrant le documentaire, notamment ceux de Fred Wiseman. De fait, les documentaires de Solveig Anspach sont « filmés comme des fictions » :

« c'est pour moi le lieu où l'on peut aller beaucoup plus loin dans l'intime, dans des histoires de famille, dans des choses plus psychologiques, sans pour autant que j'aie l'impression de faire des films "psychologiques" ». « Je n'ai toujours eu qu'un seul souci : celui de copier ce que je vois »

- 3 On repère dans d'autres réponses le souci d'un moindre mélange des genres. Même si pour Alain Cavalier par exemple, « en général, le cinéma est fondé sur l'observation »,

celui-ci distingue ainsi assez nettement plusieurs postures possibles. Il indique avoir tenté de se débarrasser de la lourdeur technique du cinéma pour en préserver des « traces » qu'il appelle des « preuves », se considérant comme metteur en scène dans ses films de fiction, cinéaste lorsqu'il abandonne les auteurs connus, puis, lorsqu'il est amené à cadrer lui même son environnement, filmeur. Un filmeur envahi par le sentiment du mensonge lorsqu'il estime que ce qu'il compte mettre en scène ne s'est pas réellement passé. Partant d'une situation, d'une personne rencontrée, Alain Cavalier raconte comment il construit son scénario, à partir de ces « bouts de réel ».

« Je n'ai toujours eu qu'un seul souci : celui de copier ce que je vois, c'est ce qui m'intéresse. »

Le film a été mis dans la catégorie documentaire [...] mais c'est plus compliqué »

- 4 La question des catégories – le vrai/le faux, le réel/l'imaginaire – est bien présente chez la plupart des réalisateurs rencontrés. Le « vrai documentaire » existe pour Agnès Varda. *Les plages d'Agnès* n'en est pas véritablement un :

« c'est un film hybride. Ce n'est pas un vrai documentaire. Le film a été mis dans la catégorie documentaire, j'ai même glané un César du meilleur documentaire, mais c'est plus compliqué. »

- 5 Jean-Pierre et Luc Dardenne indiquent avoir commencé avec un « cinéma du réel », puis avoir arrêté les documentaires en s'apercevant qu'ils « les mettaient beaucoup en scène », réorganisant par exemple les événements. Tous deux se seraient alors acheminés vers le film de fiction, guidés par leur désir de se « mettre au service de l'imaginaire ». Et, même si pour Julie Bertucelli « il n'y a aucune objectivité dans rien [...] c'est toujours du cinéma, que ce soit en fiction ou en documentaire », pour elle les territoires sont toutefois assez bien circonscrits : pas de mélange des genres, mais des « aller-retour ». Il y a moins de choix à faire dans le documentaire, il est en cela « plus reposant » indique-t-elle. Il est aussi plus rapide et plus direct pour Claire Simon. Mais il est source de plus de questionnements et de contraintes pour Rithy Panh.

« La vie se met en scène toute seule »

- 6 La « vraie vie », en tous cas, ce qui est nommé ainsi, apparaît comme un étalon de mesure à de nombreuses reprises.

« Dans la vie, il se passe des choses qui sont quand même supérieures à ce que l'on voit sur les écrans. Je suis désolé pour le cinéma » indique Cavalier. Et, un peu de la manière dont Umberto Eco indique, dans son *Apostille au Nom de la rose*, qu'il ne savait pas encore que Jorge serait l'assassin quand il l'a placé dans la bibliothèque, « la vie se met en scène toute seule » indique Agnès Varda : « si on attend, si on est observateur. Peut-être même qu'on le suscite. De temps en temps, les gens se mettent en place, font des gestes (...) On le capte, on ne le vole pas. »

« Dans un film, toute personne devient personnage »

- 7 La différence entre documentaire et fiction tend alors à se donner à voir dans un rapport : celui qu'entretient le réalisateur avec sa création. Au service du sujet dans le

documentaire, il serait au contraire maître de celui-ci dans la fiction selon Varda. Avec chez Julie Bertucelli une attention autour du jeu des acteurs dans le cas de la fiction, et *a contrario* une attention autour de la mise en scène de la situation dans le documentaire. Celui-ci correspondrait à une volonté citoyenne de sensibilisation, et la fiction à l'exploration intime du mental des personnages.

- 8 Dans ces mélanges, passages, le réalisateur se doit de se situer. La catégorisation apparaît dans la transgression et la sanction, par exemple lorsque Solveig Anspach indique avoir, pour l'un de ses documentaires, *Sandrine à Paris*, avoir mélangé des acteurs « avec les gens comme Sandrine, et des scènes écrites, ce qui ne se faisait pas du tout et, déontologiquement, était très mal vu ! » Rithy Panh soulève de son côté le problème du catalogage, étiqueté lui-même comme « un documentariste qui s'obstine à faire de la fiction. »
- 9 C'est donc de rapport à la création et de production sociale du cinéma qu'il est question dans ces textes. Rapport à sa propre histoire pour Rithy Panh ; passage au documentaire, manière de travailler, rareté de l'écriture, place importante du repérage, de la préparation, importance du temps de montage pour Agnès Varda ; spécificités de la création à deux pour Jean-Pierre et Luc Dardenne ; contraintes présidant au choix des acteurs anonymes ou professionnels chez Claire Simon ; organisation des tournages et apprentissage technique pour Solveig Ansbach ; rapport à l'écriture et spécificité du tournage pour Julie Bertucelli. De ce point de vue, ce corpus d'entretiens, très rapidement introduit par les auteurs, pourrait faire l'objet d'une analyse secondaire approfondie dans le cadre d'une investigation sociologique sur le travail de réalisateur, tant la problématique du recueil permet d'interroger chacun sur son métier et son identité professionnelle.

NOTES

1. Claude Sautet ou la magie de l'invisible, 2002.

2. *Le plaisir du cinéma, analyse et critique de films*, Paris, Klincksieck, 2012.

AUTEURS

LAURENCE ELLENA

Maîtresse de conférences à l'Université de Poitiers, membre du GRESCO